И.В. СМЕКАЛОВ
Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

I.V. SMEKALOV
Doctor of Art History, Senior Research Fellow at the State Tretyakov Gallery
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_399_407

«ПО СВЕТОЦВЕТОВОМУ ПРИНЦИПУ». ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИВАНА КЛЮНА И ИВАНА КУДРЯШОВА

«ACCORDING TO THE LIGHT-COLOR PRINCIPLE». CREATIVE INTERACTION BETWEEN IVAN KLYUN AND IVAN KUDRYASHOV

Статья посвящена анализу творческого сотрудничества и совместной выставочной деятельности двух выдающихся живописцев-новаторов Ивана Клюна и Ивана Кудряшова, которые в начале 1920-х годов предложили особый путь развития живописного абстрактивизма. Комментируются теоретические тексты, написанные ими в этот период. В наши дни искусство обоих мастеров привлекает большое исследовательское внимание, но их контакты, весьма значимые для истории авангарда в Советской России, пока остаются за рамками интересов специалистов.

The article is devoted to the analysis of creative cooperation and joint exhibition activities of two outstanding innovative painters Ivan Klyun and Ivan Kudryashov, who in the early 1920s proposed their own way in developing abstract art. Nowadays, the art of both masters attracts a lot of researchers' attention, but their contacts, which are very significant for the history of the avant-garde in Soviet Russia, have not yet been studied. The theoretical texts written by the artists during this period are commented on.

Ключевые слова: советский авангард, супрематизм, беспредметное искусство.
Keywords: Soviet avant-garde, suprematism, abstract art

Бурлящий художественный мир первой половины 1920-х годов не поддается банальному противопоставлению «натурализма» и «формализма», фигуративного и абстрактного начал, «чистого» и «производственного» вариантов искусства, все это сложно переплетено почти у каждого автора. Экспериментальная работа создателей раннесоветского авангарда предполагала программный отказ от единожды найденного ради бесконечного движения в неизведанное. В своем развитии многие мастера стремительно преодолевали огромные расстояния, разделяющие разные творческие направления. Тем интереснее проследить, как они комментировали и чем объясняли собственную эволюцию.

Исследуемый короткий временной период (1922–1925) от эпохи торжества беспредметничества отделяет лишь пара лет, но абстрактная живопись уже не доминировала на выставках, оставшись уделом немногих энтузиастов и учебно-экспериментальным полигоном студентов ВХУТЕМАСа.

Большинство живописцев-радикалов теперь либо отдавали предпочтение различным видам «левоизобразительного» искусства, «более понятного массам», либо совсем отказывались от живописи ради художественного проектирования. Некоторые возвратились к «натурализму». Прервались и казавшиеся незыблемыми связи между прежними соратниками. Все более усиливалась общественная изоляция беспредметников.

На этом фоне ветеран супрематического движения Иван Васильевич Клюн (1873–1943) неожиданно сближается с более молодым Иваном Алексеевичем Кудряшовым (1896–1972), ярким представителем группы Уновис.

Ни Клюн, ни Кудряшов не нашли места в синтетических видах художественной деятельности (оформительство, архитектура, полиграфия, промышленное искусство), но по-прежнему видели себя исключительно станковистами-беспредметниками и продолжали сугубо живописные поиски.

К началу 1920-х годов Клюн перестал воспринимать метод Малевича как единственно возможный ориентир, супрематизм был «изжит», но по-прежнему воспринимался как обязательная составная часть

личного творческого эксперимента художника.

Для Кудряшова уважение к Малевичу, работавшему теперь в Петрограде, сохранялось, но их прежние контакты ослабели, почти прекратились. Последние супрематистские опусы Кудряшова (1922–1923), связанные с участием в больших зарубежных выставках советского искусства в Берлине и Амстердаме, лишь повторяли более ранние изводы.

В качестве выхода из кризиса беспредметности Клюн и Кудряшов предложили собственное направление развития абстракции. В центре их внимания оказались уже не столько характерные для супрематизма цветовые геометризованные структуры, сколько свет, живописные свечения (мерцания) пространства.



Рис. 1. Иван Клюн. Беспредметное по принципу «свет-цвет». 1921. Холст, масло. 89 х 55,5. ГТГ

Сопоставление постсупрематических живописных («светящихся») построений Клюна и Кудряшова доказывает принципиальный характер их сближения и серьезность намерений. Обоих художников объединила задача формирования нового, «космического», стиля, задуманного как параллель космичному супрематизму.

«Работы по светоцветовому принципу» Клюна

«Сферы» Клюна («Сферические композиции /конструкции/»), исполненные в 1921–1925 годах, еще сохраняют общие с супрематизмом корни, но одновременно демонстрируют существенную трансформацию метода. Эти картины, построенные на отношениях абстрактных геометричных масс, практически лишенных контуров, призваны отражать взаимопроникновение света-цвета в пространстве. Им даны характерные названия — «Работы по светоцветовому принципу»; «Беспредметное по принципу “свет-цвет”»; «Сферическая композиция “Красный свет”», «Сферическая композиция “Голубой свет”» и т. д.

Новые задачи сам художник-экспериментатор сформулировал следующим образом: «Написавши некоторое количество картин по супрематическому принципу, я убедился, что здесь мертвая точка для дальнейшего развития искусства, что дальше пути в этом духе нет и быть не может, что нужно, усвоив идею беспредметного искусства, порывать с су-

прематизмом и развивать искусство живописи дальше — нужно выводить его из тупика, в который загнал его Малевич, на новую дорогу; не поворачивать искусство на старый, изъезженный путь, а выводить на новый путь — широкий, на котором надо искать новых и новых возможностей для дальнейшего бесконечного его развития. Лично я стал на такую точку зрения, считая идею беспредметности в искусстве живописном правильной, я начал распылять, разрушать супрематическую форму, ограниченную четким контуром, для чего я внес в композицию картины свет. Под действием света супрематические формы потеряли свои границы. Кроме того, от геометрических форм я постепенно перешел к формам произвольным, сначала простым, потом усложнял их» [2, с. 292].

Разрушение устойчивости супрематических форм, ограниченных четким контуром, насыщение их светом означало разрыв с «художественной экономией» Малевича. Противопоставляя свою «беспредметность» супрематизму, Клюн возвращал в искусство авангарда подвижную светоцветовую материю живописи.

«Космические» абстракции Кудряшова

Кудряшов в процессе своих рассуждений пришел к похожим выводам. Его тоже заинтересовала природа света. Световые вибрации пространства он попытался выразить через отношения абстрактных живописных масс.

Впервые об организующей роли света в абстрактном произведении Кудряшов начал говорить, еще занимаясь супрематизмом. Неслучайно в переписке с Густавом Клуцисом (1920) заметен интерес обоих к «Свечениям» Александра Родченко [4, p. 448].

В своих живописных «Конструкциях» («Свечениях», «Люминесценциях») Кудряшов стремится выразить идею динамичного («прямолинейного» и «криволинейного») движения в пространстве. Оставаясь геометричным, его искусство оказывалось все более гибким, пластичным и выражало уже не столько идею беспредметности, сколько идею космической образности – различных оптических явлений в бесконечности.

Возможно, новая живопись Кудряшова была вдохновлена именно «Сферами» Клюна (1921). С другой стороны, абстракции Клюна, по форме напоминающие кометы (1922), уже несут в себе очевидное влияние кудряшовских изводов. В композициях, сложно составленных из мерцающих сфер и прямоугольных форм (1922–1925), тоже очевидны композиционные переклички с Кудряшовым.



Рис. 2. Иван Клюн. Сферическая композиция «Красный свет». Около 1923. Холст, масло. 69,1 x 68,9. MOMus

Неслучайно Клюн в своей теоретической работе «Беспредметное искусство — общие положения» (после 1923), перечисляя авторов, олицетворяющих собой какой-либо отдельно взятый «чистый элемент» искусства (цвет, свет, объем, пространство), называет целенаправленную «работу с пространством» отличительной чертой Кудряшова и его главной характеристикой в авангарде: «Цвет, свет, конструкция, отделенные от предмета, являются чистыми элементами искусства живописного и как таковые могут подвергаться исследованию своих свойств. Работа художников по выявлению этих свойств ведется в разных направлениях. Главным образом работают:

по цвету — Клюн, Попова, Баранов-Россине, Малевич,

по свету — Клюн,

по объему — Татлин, Попова, Удальцова,

по пространству — Древин, позднее Кудряшов,

по конструкции — Родченко, Медуницкий, братья Стенберги, Иогансон, Лавинский.

Конечно, из одного элемента картину не построишь, но у каждого из упомянутых художников свой элемент доминирует» [2, с. 274].

Клюн и Кудряшов на 1-й выставке ОСТ

Выступление Клюна и Кудряшова вместе с Обществом станковистов (ОСТ) тоже было своеобразным экспериментом, ведь ОСТ объединял в основном творческую молодежь, первых выпускников ВХУТЕМАСа. Сплоченное ядро группы составляли Александр Дейнека, Петр Вильямс, Юрий Пименов, Сергей Лучишкин, Александр Тышлер и другие картинщики-фигуративисты середины 1920-х годов. Таким образом, Кудряшов и Клюн оказались в не самом привычном, даже неожиданном для себя окружении.

Инициатором прихода обоих в ОСТ, несомненно, был Кудряшов. В частном собрании сохранился членский билет № 26: «Дан тов. Кудряшову Ивану Алексеевичу в том, что он действительно состоит членом (Общества художников-станковистов) ОСТ. Что подписями и приложением печати удостоверяется. [подпись] Д. Штеренберг».

Клюн, в отличие от Кудряшова, в группу официально так и не вступил, но согласился представить на 1-ю выставку ОСТ свои произведения.

Оба художника, связанные общей программой, в это время позиционировали себя как левое (беспредметное) крыло ОСТ.

Экспозицию 1-й (организационной) выставки ОСТ разместили в Музее живописной культуры, переехавшем в это время во ВХУТЕМАС, на Рождественку, 11. Открытие выставки состоялось 20 апреля 1925 года.



Рис. 3. Иван Кудряшов. Конструкция прямолинейного движения. 1925. Холст, масло. 77,5 х 52,5. ГТГ

Согласно каталогу, Иван Клюн экспонировал три различных варианта «Работы по светоцветовому принципу» (№ 99. Масло. 1925; № 100. Масло. 1925; № 101. Масло. 1925) и несколько достаточно далеких от Кудряшова акварелей, определявшихся очередным увлечением старого мастера — пуризмом (№ 102. Столовая. Акварель. 1925; № 103. Самовар. Акварель. 1925; № 104. Чайник. Акварель. 1925) [6, с. 5–6].

Кудряшов был представлен на выставке куда более цельно и пафосно — исключительно своими «космическими» абстракциями. В каталоге 1-й выставки ОСТ указаны шесть его «Конструкций прямолинейного движения» (№ 107–113. Масло. 1925) и две «Конструкции криволинейного движения» (114–115. Масло. 1925). [6, с. 6].

Мемуары Тимофеевой (рукопись, частное собрание) отражают обстоятельства участия обоих художников в выставке: «Так как они вдвоем были одного направления (абстракция), то им давали отдельную комнату, так как Иван Васильевич Клюн <уже> более пожилой человек <чем Кудряшов> и выставлял работы небольшого размера, то Кудряшову, чтобы заполнить эту комнату, приходилось делать работы большого размера. У него были 2 работы по 2 метра на 1½».

Итак, для абстрактивистов на 1-й выставке ОСТ был выделен свой зал («отдельная комната»), причем крупные по размерам программные работы Кудряшова занимали большую часть этого зала. Такое обособление на выставке свидетельствует не столько о внимании организаторов к поискам Клюна и Кудряшова, сколько о плохой совместимости их работ с другими. Если верить воспоминаниям Сергея Лучишкина, то Кудряшов и Клюн ско-

рее мешали другим участникам: «Вспоминаются наши первые собрания. Они проходили дружно, без каких-либо разногласий и всегда с полным кворумом. И когда определили срок первой выставки и день ее открытия — 20 апреля 1925 года, собрали заявки для каталога и к открытию свезли работы, то, за малым исключением (Иван Клюн, Иван Кудряшов), общий ансамбль оказался слаженным. В нем сразу проявилась стилевая тенденция, четко и ясно определившая творческое лицо художественного общества» [3, с. 95].

Слаженность ОСТа Клюн и Кудряшов действительно нарушали. Закономерно, что именно их произведения были особенно жестко раскритикованы в советской печати: «Есть на выставке и каллиграфические упражнения беспредметников. Лучшей демонстрации безнадежной устарелости этого метода и придумать нельзя» (цитата из статьи Ивана Аксенова, поэта, недавнего певца конструктивизма, в газете «Жизнь искусства». 1925, 19 мая. С. 16).

Теоретические сочинения Кудряшова

В своей рукописи «О беспредметной живописи» (ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 2099), относящейся к периоду 1-й выставки ОСТ (1925), Кудряшов обосновывает собственный абстрактивизм вовсе не пристрастием к решению отвлеченно-формальных (лабораторных) задач, а необходимостью реалистического выражения «космического содержания», которое может быть раскрыто только через работу художника с живописным пространством. Приведем это важное свидетельство полностью: «Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестает быть отвлеченной цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства, а это последнее — один из важнейших вопросов изоискусства; не учитывая его, едва ли возможно построить современную картину.

С переходом искусства на реализм и предметность беспредметная живопись в своих конструкциях принимает пространство как некое содержание и образ, пространственная живопись — восприятие синтетическое — определяется как представление космического плана, а потому концентрированное выражение этого представления дает живописный образ, демонстрирующий безграничность космического мира и формирующий новое синтетическое ощущение в живописи.

Большая глубинность Рембрандта становится бесконечной сферой в современной живописи пространства, свет там и здесь — гене-

ральное формулирующее начало. Пространство, объем, плотность и свет — и материалистическая реальность — вот то существенное новое, что сегодня устанавливает пространственная живопись. Космический образ, который создает интуитивом художник, аналогичен научному представлению о Вселенной».



Рис. 4. Иван Кудряшов. Конструкция прямолинейного движения. 1925. Холст, масло. 91 х 76,5. ГТГ

Характерны слова о «глубинности Рембрандта», которая в искусстве Кудряшова вновь открывается для авангарда как неизбывная ценность.

На той же странице имеется текст-вариант, написанный карандашом: «Картины представляют собой пространственные конструкции цветоформально линейные, при построении их я часто кладу в основу восприятия космического плана. Свет является главным формулирующим началом». В правом верхнем углу записка датирована 1925 годом и авторизирована автографом жены Кудряшова — художницы Надежды Тимофеевой с датой: 2/IV 74.

Сопоставим приведенный текст с другим фрагментом Кудряшова (1925. Архив искусствоведа В.И. Ракитина, Париж), доказывающим, что идея пространственности накрепко связана для художника с «восприятием космического плана»: «Космический образ, который создает интуитивом художник, аналогичен научному представлению о Вселенной. Мы перестаем жить на Земле. Мы стали жить в космосе, и теперь точка схода должна быть там».

Так Кудряшов, поэтизируя Космос, приближает его к человеку. Идея взаимообогащения света и цвета парадоксально объединяет в его «космических образах» конструктивистские построения и традиционную, с лессировками, живопись.

Расхождение Кудряшова с Клюном

Увы, многообещающий творческий союз Клюна и Кудряшова оказался кратковременным. Поскольку Клюн, единожды выставившись на ОСТ, вскоре (октябрь-ноябрь 1926), уже показывал свои очередные работы на выставке общества «4 искусства», их пути с Кудряшовым разошлись. Кудряшов остался в ОСТ.

Сложность подобных взаимоотношений художников (сближения и, наоборот, дистанцирование друг от друга) объясняется диалекти-

кой эксперимента. Когда Кудряшов только формулировал свой зрелый «космизм», Клюн уже отказался от собственных светоцветовых «Сфер» и увлекся пуризмом Амеде Озанфана и Ле Карбюзье.

Взаимодействие Кудряшова и Клюна — пример экспериментально-аналитической практики раннесоветского живописного авангарда, который удается проследить на всех этапах: от постановки проектной задачи к практической реализации замысла, к его теоретическому осмыслению и популяризации. Приведенные тексты обоих художников, на наш взгляд, являются частями общей программы и дополняют друг друга.

Список литературы:

1. *Иван Кудряшов.* К 125-летию со дня рождения / составители И.А. Пронина, И.В. Смекалов; Государственная Третьяковская галерея. — Москва, 2021.

2. *Клюн И.В.* Беспредметное искусство // Клюн И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. — Москва: Издательство «RA», 1999.

3. *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. — Москва: Советский художник, 1988.

4. Russian Avant-Garde. The George Costakis Collection. — New York, 1981.

5. Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. — Берн: Бентелли; Москва: Галерея «Галарт», 1993.

6. ОСТ (Общество станковистов). — Москва, 1925.